

O *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, no cinema

A distribuição e exibição do filme de João Botelho

Teresa Duarte Martinho

*Entre mim e a vida há um vidro tênue. Por mais nitidamente que
eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar*

FERNANDO PESSOA, *Livro do desassossego* (2012, p.114)

No final de setembro de 2010, estreava-se em uma sala de espetáculos, em Lisboa, um projeto fílmico português intitulado *Filme do desassossego*. Era o primeiro passo de uma ação singular de distribuição e exibição de um filme nacional, desde o momento da estreia até a atualidade. Realizado pelo cineasta João Botelho (1949-), constituiu uma adaptação da obra *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa (1888-1935), procurando preservar o legado dessa particular obra pessoana. Considerado um dos poetas mais notáveis do século XX, é a influência de Pessoa na comunidade de escritores e ensaístas de múltiplas épocas e nacionalidades que funda simbolicamente a celebridade do poeta e escritor. O *Livro do desassossego* teve sua primeira edição publicada em 1982, sendo organizado por Jacinto Prado Coelho. O surgimento da obra teve um forte impacto na abordagem da produção literária pessoana. Embora ela não altere, de acordo com Eduardo Lourenço, nada de essencial para quem, até aí, lera atentamente Pessoa, afirmou-se como chave de releitura de todo o trabalho literário, “falsamente plural”, deste escritor (Lourenço, 2008, p. 25). O efeito esclarecedor do significado da globalidade da produção literária pessoana, gerado pelo *Livro do desassossego*, foi consensualmente reconhecido por seus diversos estudiosos e críticos.

Em vez de uma sala do circuito cinematográfico, o realizador João Botelho optou por estreiar o *Filme do desassossego* em um recinto de espectáculos “ao vivo”: o grande auditório do Centro Cultural de Belém (CCB). Concebido originalmente para acolher a sede da presidência portuguesa da Comunidade Europeia, em 1992, o CCB, situado na proximidade da Torre de Belém e do Padrão dos Descobrimentos, foi posteriormente considerado um dos principais polos dinamizadores de atividades culturais e de lazer em Lisboa. Depois da estreia, e de acordo com um plano delineado pelo cineasta em parceria com a empresa que produziu a obra, o *Filme do desassossego* foi sempre projetado em cineteatros e auditórios municipais de diversas cidades portuguesas, abrangendo a maior parte do país, em dias específicos e utilizando uma máquina de projeção digital. João Botelho esteve presente em todas as sessões, dirigindo-se aos espectadores, antes de o filme ser mostrado, com palavras introdutórias sobre o que iriam ver e apelando, assim, ao seu envolvimento. Essa modalidade imprevista de distribuição cinematográfica, que o cineasta inscreveu na senda do modelo do cinema ambulante, angariou um número significativo de espectadores, se comparado com filmes anteriores do realizador¹.

1. O *Filme do desassossego* obteve perto de 27.661 espectadores, de acordo com informação da entidade produtora que nos foi disponibilizada. O filme anterior, *A corte do norte*, projetado em 2009, teve 3 mil espectadores (ICA, 2009, p. 41).

O objetivo deste texto é abordar a iniciativa de distribuição e exibição do *Filme do desassossego*, situando-a na trajetória de Botelho, sublinhando como ela configura um sistema invulgar de distribuição e exibição de cinema e procurando relacionar tal gesto, aparentemente contrário a lógicas padronizadas, com tendências na esfera do consumo e da circulação de bens culturais. A análise pretende, pois, contribuir para aprofundar o conhecimento dos processos e das dinâmicas de circulação de obras artísticas em moldes e circuitos não standardizados. Por circulação entendemos um fenômeno cultural dinâmico, para além de uma forma de transmissão entre as etapas unidirecionais da produção e do consumo (Lee e LiPuma, 2002). Tal como se desenvolveu, aquela estratégia pode ser vista como procura de uma alternativa de difusão para uma obra com características que a tornam menos apropriável pelos mecanismos prevaletentes de promoção e distribuição de filmes. Trata-se de um objeto e de uma temática que convocam diretamente teorias como a dos *art worlds* (Becker, 1982) e a da produção cultural (Peterson e Anand, 2004), que enfatizam a importância dos esforços cooperativos e da negociação simbólica de diferentes agentes e instâncias no processo de concretização e divulgação das obras artísticas; um processo que a intervenção isolada dos indivíduos, por si, não assegura e muitas vezes adia. O tema aqui desenvolvido é uma ilustração valiosa dessas dinâmicas, que, no que se refere a estratégias de distribuição e exibição de obras cinematográficas, têm ganho

uma crescente atenção da investigação em ciências sociais (Chisholm, 1992; Matta e Souza, 2009).

Que significado tem o reavivar de práticas aparentemente anacrônicas na exibição de filmes, em que se assenta parte da iniciativa estudada? E o que motiva a vontade de um papel com feição pedagógica, a que João Botelho explicitamente se atribuiu, por via de uma intervenção com ressonâncias de um “curto-circuito na comercialização cultural”, na expressão de Fredric Jameson²? Trata-se ainda de desvendar o que essa operação revela: 1) da presença cada vez mais ubíqua da cultura, bem como de sua centralidade econômica nas sociedades pós-industriais (Featherstone, 1997; Lash e Lury, 2007); 2) da progressiva integração, no trabalho artístico, de lógicas empresariais e da revisão e superação da incompatibilidade ideológica entre artistas e empresários (Chiapello, 1998; Menger, 2002); 3) do ajustamento dos modos de promover arte e cultura à procura de diferenciação e de produtos “únicos” na esfera da recepção em uma era cada vez mais de “consumidores” que de “consumo” (Rochefort, 1996; Alonso, 2005).

O artigo inicia-se com a apresentação do projeto literário que representa o ponto de partida para o *Filme do desassossego*. Em um segundo momento, a análise situa João Botelho no cinema português e nos debates decorrentes sobre modelos defendidos pelos cineastas e o papel do Estado no apoio à criação, sendo tal referência indispensável para o enquadramento da iniciativa focada no texto. A terceira parte do artigo prolonga, de algum modo, esse cenário panorâmico, ao abordar a relação do realizador com Fernando Pessoa e apontando as motivações de Botelho para a adaptação do *Livro do desassossego* ao cinema. Na quarta parte, a abordagem incide nos argumentos com que o cineasta defendeu a modalidade de distribuição e exibição do seu filme, bem como em seus resultados. Nota-se que tanto na terceira como na quarta parte a análise do discurso de João Botelho, tal como consta em entrevistas e artigos publicados na imprensa, assume especial importância. A parte final do texto tece considerações suscitadas pela visita e estudo dessa ação de distribuição e exibição de cinema, tendo em conta o que denota: a nostalgia de experiências de recepção tornadas algo anacrônicas, mas reconstituíveis, em parte, com o contributo das mais recentes tecnologias; o compromisso e o balanço entre as exigências da arte e o desejo de angariar um amplo número de espectadores; a concepção de um papel, por parte do cineasta, com cujo desempenho procurou defender o seu filme, buscando para ele grande exposição e visibilidade.

2. Retirada de uma entrevista a Fredric Jameson, realizada em 1995, a propósito do lançamento, no Brasil, da obra *A marca do invisível* (Rezende, 1995).

Uma obra determinadamente indeterminada

Dos cerca de quinhentos fragmentos que fazem parte do *Livro do desassossego*, e que provêm do grande volume de inéditos em que se assenta a “construção coletiva de Pessoa como autor póstumo” (Pizarro, 2009, p.11), Fernando Pessoa publicou, em vida, apenas treze. A maior parte ficou guardada em um envelope, na arca onde conservou a maioria dos seus diversos textos, sem atribuir aos fragmentos uma ordem ou sequência. São trechos de dimensão variada, alguns tendo sido abandonados ou apresentando lacunas, e que contêm, por vezes, o rótulo “LdoD”. O *Livro do desassossego* acompanhou-o ao longo da vida, em Lisboa, ainda que conhecesse fases de maior investimento e outras de interregno. A edição em que se baseia o filme de Botelho foi organizada pelo investigador e tradutor norte-americano Richard Zenith, e sua edição portuguesa surgiu em 1998, tendo tido várias reedições (Pessoa, 2012)³.

3. Corresponde à décima edição.

Corresponderá essa obra, traduzida em 37 idiomas, a “despojos de um livro impossível”, resultado de um gesto modernista (Eiras, 2008, p. 296)? É ela um *work in progress* “tão inaudito como as maiores obras de James Joyce” (Pizarro, 2013, p. 15)? Ou é, ainda, um trabalho literário determinadamente indeterminado? De acordo com a terceira ideia, o *Livro do desassossego* seria uma expressão radical da tendência para a indeterminação, o traço que mais liga os escritores, segundo Nathalie Heinich (2000). A autora reconhece tal característica em aspectos constitutivos da prática literária. Desde o caráter incerto do momento em que a obra é considerada concluída (tendo o autor que ser simultaneamente jogador e árbitro) até o fato de a prova da publicação (bem como a quantidade e a regularidade) não ser critério de apuramento de um verdadeiro e grande autor. É à luz dessas observações que se avista o *Livro do desassossego* como peça determinadamente indeterminada.

O narrador principal – mas não o único – desse livro é Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros no escritório de um armazém de fazendas na cidade de Lisboa. Pessoa se inclui entre os autores cujo trabalho literário é fortemente animado pelo recurso a heterônimos, e Bernardo Soares é um dos que figura nessa particular galeria, a par de Álvaro Campos, Alberto Caeiro ou Ricardo Reis, entre outros. Embora Pessoa considerasse, a rigor, Bernardo Soares um semi-heterônimo, há em todos traços afins, como o gosto pela especulação, o especial modo de conjugar a relação entre a vida e o sonho e uma melancolia astuta (Steiner, 2001). Pessoa e seu semi-heterônimo Soares também partilharam moradas e atmosferas de trabalho, convergindo nas ruas e nos escritórios comerciais da Baixa de Lisboa, ainda que, para o narrador do *Livro do desas-*

sosego, o seu centro e consolo fosse a rua dos Douradores. Era o lugar onde essa figura, mais um “grão de areia” (Simmel [1903] 2005, p. 588; Waizbort, 2000) entre tantos grãos humanos que deslizam e se cruzam na cidade, via a “solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução” (Pessoa, 2012, p. 57). Bernardo Soares transitava predominantemente entre o escritório e o andar alugado em um outro edifício daquela rua, onde se entregava à escrita de “impressões sem nexos, nem desejo de nexos”, de “uma autobiografia sem fatos” (*Idem*, p. 58). A deambulação por Lisboa, por onde gostava de vaguear, era-lhe querida, dava-lhe cenários de meditação e de composição da angústia (*Idem*, p. 137).

No centro da história do *Livro do desassossego* está a palavra “mediação”, que é também aplicável ao processo de distribuição e exibição do *Filme do desassossego* por nela destacar-se o papel de intermediário cultural que o cineasta João Botelho quis desempenhar. Por agora, considere-se o livro e sua história. É visível, no conjunto das diferentes versões que têm sido publicadas⁴, a procura de marcações e demarcações na apresentação da obra por parte dos organizadores e editores. E, assim, entre o leitor e o *Livro do desassossego* surgem sempre outros “livros” iniciáticos, que correspondem a prefácios e textos de seus organizadores, com explicações e notas pormenorizadas acerca dos critérios de organização e decifração dos trechos. Sob outro ângulo, a questão da mediação emerge na confessada dificuldade de Bernardo Soares em ultrapassar o “vidro tênue” que percebe colocar-se constantemente entre ele e a vida. Com maior ou menor serenidade, frequentemente diagnostica essa sua limitação, expressando-a com especial exatidão nessa frase: “Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar” (*Idem*, p. 114).

O processo de transição da cultura impressa para a cultura digital, intensificado nas últimas décadas, corresponde a uma significativa transformação tecnocultural que tem, entre outros impactos e efeitos, reconfigurado a materialidade do objeto “livro”. É também à luz deste tipo de mudança – e da tendência para digitalizar o patrimônio cultural e literário através de diversas iniciativas e projetos – que o *Livro do desassossego* e suas possibilidades de edição angariam interesse. Assim, repare-se no fundamento do projeto de criação do “Arquivo Digital do *LdoD*”, iniciado em 2012 e com coordenação do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra: articular três dimensões – genética, social, virtual – em um arquivo que pretende operar como espaço de investigação (Portela, 2013). O plano desse arquivo, bem como os de outras iniciativas que também se estruturam em torno da migração de legados literários para o meio digital, sinaliza como a digitalização transforma, sem que

4. Consideram-se, aqui, as edições em língua portuguesa e publicadas em Portugal, que tiveram como organizadores Jacinto do Prado Coelho, Teresa Sobral Cunha, Richard Zenith e Jerónimo Pizarro.

extinga, as expressões culturais e artísticas nos modos como são produzidas, difundidas e consumidas (Cruz, 1998; Zallo, 2011; Martins e Garcia, 2013).

De acordo com a terminologia dos coordenadores, a dimensão “genética” do Arquivo Digital do *LdoD* corresponde à construção do *Livro do desassossego* pelo autor e agrega fac-símiles digitais dos materiais documentais e transcrições topográficas; trata-se de delinear uma narrativa da composição. A dimensão “social” procura produzir uma narrativa da edição e recepção e dá a ver o *Livro do desassossego* tal como os editores o têm elaborado, com transcrições textuais das edições críticas publicadas, em Portugal, entre 1982 e 2010⁵. E por via de uma dimensão “virtual” propõe-se a construção do *Livro do desassossego* pelos leitores, permitindo o Arquivo, segundo seus mentores, explorar seja cruzamentos entre as dimensões “genética” e “social” na construção de versões, seja os próprios processos e mecanismos da escrita e do livro (Portela, 2013).

5. As que foram mencionadas na nota imediatamente anterior e que constam nas referências bibliográficas.

João Botelho: da arte, da indústria e do consumo

O primeiro longa-metragem de João Botelho estreou em 1980, no Festival de Cannes, e chamou-se *Conversa acabada*, assinalando o encontro inicial com a obra pessoana em sua produção fílmica. Desde então, Botelho realizou quinze longas-metragens e outros filmes, alguns tendo obtido prêmios e outras distinções em festivais nacionais e internacionais de cinema. Ao longo do seu percurso, em que a atividade de realizador coexistiu com o trabalho de artista gráfico e ilustrador, tem sido um dos profissionais de cinema mais intervenientes nos debates sobre as políticas para o desenvolvimento dessa arte em Portugal.

No centro dos debates, enfatizados desde os anos de 1980 (Lemière, 2006), encontra-se o tema da intervenção do Estado no apoio à atividade cinematográfica. Esse tema articula-se com a questão dos modelos da prática dessa atividade considerados mais adequados a um país desprovido de indústria nessa área e onde a relação entre o público e a cinematografia nacional tem sido muito marcada pelo desencontro. As discussões em torno de tais tópicos refletem concepções divergentes e dois posicionamentos principais, cada um agregando um núcleo de realizadores e outros profissionais do cinema. Não havendo aqui espaço para abordar o histórico completo dessa discussão, importa contudo sistematizar, resumidamente, as duas principais perspectivas.

De um lado, um grupo de cineastas tem defendido a adesão a um sistema de produção industrial e a procura de grandes sucessos de bilheteira; contudo,

o custo dos filmes e a muito pequena parcela de mercado do cinema português torna-os, tendencialmente, dependentes do financiamento público (*Idem, ibidem*). Cineastas como António Pedro Vasconcelos (1939-) integram essa fileira. Em uma outra via, situam-se João Botelho e outros realizadores, como Pedro Costa (1959-), que, não sendo indiferentes à adesão das audiências, têm defendido um modelo de criação e produção mais artesanal do que industrial, por considerá-lo mais apto a preservar o cinema enquanto arte. O apoio estatal representa, no entendimento desse grupo, a condição da afirmação da singularidade da cinematografia portuguesa e do seu prestígio internacional (Monteiro, 2001; Lemièrre, 2006). Perante a globalização de bens artísticos e culturais, de que é expressão a generalizada oferta maioritária de filmes da indústria norte-americana nos grandes circuitos de distribuição e exibição, e a probabilidade de homogeneização de gostos, o Estado teria a função de *gatekeeper*, mediando e protegendo fluxos culturais (Crane, 1992, p. 162). Afirmou o cineasta, artista visual e escritor brasileiro Neville d'Almeida (1941-) que o cinema é uma “arte cativa” (Fraga, 2006, s.p), por requerer, comparativamente com outras artes, um grau superior de interdependência entre criadores, produtores e distribuidores. De acordo com João Botelho e colegas cineastas, a via artesanal favoreceria, então, maior autonomia dentro da indústria.

Em ambas as perspectivas persiste o problema das fontes de financiamento de criação e produção de filmes, agudizado em uma conjuntura, como a dos anos mais recentes, de fortes limitações financeiras e em que a atual lei do cinema⁶ tem sido objeto de incumprimentos comprometedores do investimento no setor. Trata-se de uma discussão indissociável das profundas alterações que o consumo cinematográfico registou na última década, parecendo estar em vias de desaparecimento o tradicional espectador cinéfilo, o consumidor iniciado, que vivia com expectativa e grande interesse na descoberta de filmes nas salas (Abercrombie e Longhurst, 1988; Cabral, 2013; Lopes, 2013).

De fato, a preponderância do consumo de filmes em outros contextos – assumindo o domicílio e a televisão lugares privilegiados – representa uma das principais tendências das práticas culturais em Portugal e em outros países. De acordo com um estudo realizado pelo Observatório da Comunicação (Obercom), a televisão absorve a esmagadora maioria dos espectadores de cinema (78%); segue-se a compra, aluguel e empréstimo de DVD (36%) e, logo de seguida, as salas de cinema do circuito comercial (35%); 15% dos inquiridos vê filmes por via de “computador, através de *download* da internet” e 13% utiliza o *video-on-demand*; já o circuito designado alternativo (cineclubes, festivais, mostras e ciclos) é frequentado por 12% dos espectadores de cinema⁷.

6. Lei do Cinema e do Audio-visual (Lei n. 55/2012, de 6 de setembro; alterada pela Lei n. 28/2014, de 19 de maio).

7. A partir de um inquérito aplicado em 2010 (Obercom, 2011).

No que diz respeito à frequência das salas de cinema do circuito comercial, Portugal foi, em 2012, e de acordo com o Observatório Europeu do Audiovisual (2013), o país que mais perdeu espectadores de cinema na Europa. Essa tendência de decréscimo nas idas ao cinema, que conhece evoluções específicas em diferentes localidades do país, tem se pronunciado desde 2002 e contrasta com o continuado aumento do número de sessões (ICA, 2012). Importa também reparar que os filmes nacionais exibidos em 2011, em Portugal, representaram, em número de espectadores, uma quota de mercado correspondente a 1% (ICA, 2011, p. 5). Em 2012, o volume de espectadores de obras nacionais elevou-se, excepcionalmente, para 5%, devido aos sucessos de bilheteira obtidos por dois filmes, um dos quais se baseou em uma muito popular série televisiva para jovens, transmitida entre 2003 e 2012.

As divergências que os cineastas em Portugal manifestam em torno do cinema têm também como pano de fundo um debate mais abrangente, focando a situação da arte e da cultura na contemporaneidade e a sua relação com a expansão dos *mas media* em sociedades democráticas e de economia capitalista. Nas posições e nos discursos de uns e de outros cineastas vão ressoando, com maior ou menor intensidade, ideias e argumentos desse debate, que evolui em visões antagônicas nos modos de conjugar e avaliar aquela relação.

Radicada no pensamento dos autores alemães da Escola de Frankfurt, nos anos de 1950, há a chamada de atenção para os efeitos da incorporação de formas industriais na produção e na difusão da arte pelos *mas media*, incluindo o cinema. Da industrialização da arte resultaria a adulteração do seu carácter mais constitutivo, o de questionamento; ficava, desse modo, sujeita a uma expressão cultural homogeneizada, tornando-se apreciável principalmente pelo princípio da quantidade (peso das audiências que a consomem; volume de lucro gerado), em vez do da qualidade (Adorno e Horkheimer ([1947] 1985).

A crítica dos teóricos de Frankfurt à era industrial moderna reforça-se ao apontar o paradoxo de a standardização servir de alavanca para a “pseudo-individualidade” no consumo – “pseudo” pelo fato de a possibilidade de diferenciação do indivíduo e da escolha livre, expressa em práticas de consumo, se encontrar previamente limitada pela lógica da produção em série que configura o mercado, caracterizado por uma “pseudo” abertura e “pseudo” diversidade sem fim (Adorno, [1941] 1986).

Onde as perspectivas referidas descortinavam os efeitos superficiais do rádio, da televisão e do cinema na ação dos indivíduos, por torná-los consumidores destituídos de capacidade crítica na relação com os bens que lhes são lançados pelas indústrias culturais e dotá-los de uma “pseudoindividualidade”,

outros encontravam consequências de sentido muito diferente. Com efeito, para os defensores da chamada sociedade de massa, inscritos na corrente de pensamento funcionalista, as técnicas de comunicação amplificada capacitavam os indivíduos em sua participação nas democracias liberais, por expandirem, tal como o sistema educativo, as possibilidades de exposição à diversidade de conteúdos culturais já não circunscritos a elites, como sucedia nas sociedades pré-modernas (Shils, 1992).

A crítica dos efeitos nocivos da chamada sociedade de consumo contrasta com as teses defensoras dos valores de libertação e democratização associadas ao modelo de crescimento económico do pós-guerra e ao esquema de consumo triunfante nos anos de 1950 e na primeira metade da década de 1960. Os desenvolvimentos posteriores da economia capitalista e o modo como o consumo evoluiu permitem ver nessa prática social um condensado de diversas lógicas: desde a distribuição de rendimentos provenientes do trabalho até a competição e a imitação social, passando pela construção de necessidades reconhecidas pelos consumidores, a procura de lucros comerciais, os discursos publicitários ou a consciência dos grupos sociais (Alonso, 2005).

Depois da vaga de questionamento da “sociedade de consumo” (Marcuse, 1964), que assumiu centralidade desde a segunda metade dos anos de 1960 até meados de 1970, o período entre 1975 e 1989 fluiu mais sob o tema da “desestruturação”, gerando condições para novas modalidades de consumo. Nos modos de vestir, por exemplo, a noção de “estilo” estimulou a diluição de limites entre usos antes demarcados, permanecendo, porém, a função de diferenciação social do consumo (Veblen, [1899] 1994, autor percussor; Bourdieu, 1979, em uma abordagem mais recente), quer pela compra maciça quer pela aquisição regulada pelo “menos é mais” – expressão difundida pelo arquiteto Mies van der Rohe (1886-1969) com base nos escritos do colega de profissão Adolf Loos (1870-1933) e de versos do poeta Robert Browning (1812-1889). Na era pós-industrial, a cultura do consumo simultaneamente complexificou-se e naturalizou-se, sendo então mais pertinente, segundo alguns autores, designar esse modelo de “sociedade de consumidores” em vez de “sociedade de consumo” (Rochefort, 1996).

A anterior panorâmica de fases diversas da era do consumo contribui para revisitar o quadro aqui delineado sobre os modos de ver cinema, no qual se destacou o acentuado decréscimo na frequência das salas especializadas na exibição cinematográfica. Por contraste, o consumo preferencial de filmes fora desses espaços, em condições estabelecidas ao sabor da autonomia dos consumidores, traduz a confluência de vários desenvolvimentos. Na indústria

global da cultura, não apenas o cinema perdeu referentes associados à sua gênese no que diz respeito a condições de produção, distribuição e recepção como também a própria ubiquidade da cultura e sua presença cada vez mais dominante na economia e na experiência quotidiana (Featherstone, 1997; Lash e Lury, 2007; Pais, 2013) tendem a dispensar uma sede, com os seus protocolos de funcionamento, para aceder aos produtos fílmicos. É nessa fase que a padronização pode se mostrar requintada e distinta, através da fixação da organização da oferta e da procura na diversificação de produtos e experiências de consumo: diferentemente das sociedades industriais, a padronização não residiria tanto na homogeneização dos produtos, mas na atitude generalizada de consumir como condição de cada pessoa para constituir-se como indivíduo. Exaltado o apelo da diversificação, o circuito cinematográfico designado alternativo (cineclubes, festivais, mostras e ciclos) valoriza-se no mercado por sua condição de pequena escala, excepcionalidade e possibilidade de transportar os consumidores à recepção e a atmosferas “diferentes”. Tal transporte é concretizado, por exemplo, na momentânea reabertura de antigas salas de cinema, com escuridão e grandes ecrãs, ou por via do recurso a teatros para a exibição de filmes.

João Botelho e Fernando Pessoa

Conversa acabada (1980), primeiro longa-metragem de João Botelho, recria a relação de amizade e correspondência entre Fernando Pessoa e o poeta Mário de Sá Carneiro (1890-1916), tendo como pano de fundo Lisboa nas primeiras décadas do século xx. Em Portugal, o filme estreou em 1982, três anos antes do cinquentenário da morte de Pessoa. Em 1985, a obra pessoana passou a ser de domínio público e intensificou-se a projeção de Fernando Pessoa e do seu legado, expressa no incremento da edição e da tradução dos textos do autor.

Em 2010, quando perguntaram a Botelho se a adaptação para o cinema do *Livro do desassossego* correspondia a um projeto antigo, ele destacou duas dimensões. Por um lado, o livro era uma referência importante, pela qualidade da escrita e por tê-lo ajudado a perceber, em um tempo difícil da vida, como o seu sofrimento era ínfimo quando comparado com a angústia de Bernardo Soares (Martins, 2010). Por outro lado, esse novo projeto continha algo de um “ajuste de contas” com Pessoa: se há trinta anos Botelho ajudara Pessoa ao fazer um filme em que o apresentava, agora era a vez de o escritor colaborar com o realizador. Além disso, o livro merecia uma atitude de “risco”, isto tendo

Botelho chegou a uma idade (61 anos) em que o que mais lhe apetecia era “arriscar” (Castro, 2010, s.p). Assinale-se que “risco” é uma palavra bastante presente no discurso do realizador acerca do seu *Filme do desassossego*, e também de outros projetos, tal como permitem observar as diversas entrevistas publicadas no contexto da estreia do filme.

A vontade de inovar anunciada pelo cineasta advinha do desafio suscitado pela estrutura fragmentária da obra de Fernando Pessoa, de ela se apresentar como um livro tantas vezes designado impossível e, logo, com grande probabilidade de contagiar com a mesma marca uma obra de arte nele inspirada. Mas esse objetivo de “arriscar” surgia ainda da tentativa de procurar superar o fracasso associado a seus dois filmes anteriores, *Corrupção* (2007) e *A corte do norte* (2008). Cada um, a seu modo, revelou restrições colocadas pela dependência dos criadores de outras entidades e organizações, bem como as consequências em termos de visibilidade da obra e também da sua recepção (Griswold, 1987; Santoro, 2008). A acumulação de limitações gerou, nesse caso, a procura evidente de uma tática capaz de garantir maior capacidade de gestão e controle no processo de realização e circulação do seu trabalho.

A realização de *Corrupção*, baseado no livro *Eu, Carolina*, relato da muito mediatizada relação entre a autora do livro e o presidente de um dos principais clubes de futebol portugueses, foi atravessada por fortes divergências entre o realizador e o produtor em torno da montagem e da trilha sonora. Botelho acabaria por decidir não assinar o longa-metragem. Com essa experiência, o cineasta afirmou ter vivido uma dupla rejeição no campo do cinema, traduzida em retirada do apoio do produtor e também em desaprovação dos “artistas”, por acharem que com esse projeto fílmico ele fora “atrevido [por querer] fazer um filme popular” (*Visão*, 2009). Ainda que sem assinatura, o produtor optou por estrear o filme, com o argumento de que o compromisso com o público e a obrigação de assumir responsabilidades impunham-se ao fato de todos os realizadores serem artistas (*Expresso*, 2007).

A corte do norte, filme baseado em um romance de Agustina Bessa-Luís, significou o reingresso de Botelho na realização e na apresentação em circuito comercial, tendo sido projetado, em 2009, em sete salas da empresa líder de exibição e distribuição de cinema em Portugal. Também aqui o saldo ficou aquém de suas expectativas, por conta do baixo volume de espectadores, o que o cineasta atribuiu ao reduzido número de salas – de pequena dimensão, equipadas com sistema digital – e ao curto tempo de permanência da obra nos cinemas (entre duas e três semanas) (Simões e Jácome, s.d). E “quando uma pessoa investe tempo e dinheiro, quer ter espectadores” (Moço, 2010),

afirmou Botelho perante a circunstância de o filme ter sido mais bem sucedido em número de vendas da edição em DVD do que em idas ao cinema.

Do *Livro do desassossego*, fonte de seu projeto cinematográfico seguinte, o realizador reteve três ideias principais, “três coisas maravilhosas” (Agência Lusa, 2008), que simultaneamente o motivaram e o guiaram na feitura de um filme sobre esse livro. As três ideias constituem, aliás, elementos essenciais na construção de uma atmosfera fílmica: luz, som e tempo (Doane, 1980; Gil, 2005). Três guias capazes de favorecer a que seria a menos fotogênica das atividades artísticas: escrever poesia, de acordo com o discurso irônico da poeta polonesa Wislawa Szymborska, quando da aceitação do prêmio Nobel da Literatura, em 1996 (Szymborska, 1996).

Quanto ao som, Botelho fixou a ideia de que “o *Livro do desassossego* só existe em voz alta ou em voz baixa, desde que se ouça” (Neves, 2010, s.p.). E da evidência da força da oralidade surgiu a vontade de fazer um filme em que o texto prevalecesse sobre a imagem. A exaltação das palavras ditas e a modulação da voz são, repare-se, elementos também muito significativos no trabalho teatral. Outro conceito motivador da realização do filme, de acordo com o cineasta, foi o de luz. A propósito dessa indicação, citou frequentemente um pensamento de Bernardo Soares, que aponta a proximidade dos opostos claridade/escuridão e segundo o qual sendo “a mesma luz que ilumina as faces dos santos e as polainas dos transeuntes, assim será a mesma falta de luz que deixará no escuro o nada que ficar de uns terem sido santos e outros usadores de polainas” (Pessoa, 2012, p. 212). Quanto ao conceito de tempo, muito presente no *Livro do desassossego*, pelo modo como Bernardo Soares experimenta e pensa a ligação entre vida e sonho, o realizador jogou com a sua distorção, apontando um ciclo de três dias e três noites da vida de Bernardo Soares: “três dias... ou três minutos, se formos atrás do relógio. E no fim de contas, são duas horas, que é o que dura o filme” (Neves, 2010, s.p.).

Aos três apelos e indicações cinematográficas que Botelho captou no *Livro do desassossego*, juntou-se o declarado interesse do cineasta pelo trabalho de composição da imagem de Lisboa e seus edifícios, fachadas e perspectivas – uma composição expandida pelas possibilidades do cinema digital (Castro, 2010). Personagem forte do livro, a cidade constituiu-se por via do seu governo municipal e da Casa Fernando Pessoa, como um dos patrocinadores do *Filme do desassossego*⁸. No elenco, o realizador integrou o ator Cláudio Silva, representando o Bernardo Soares do filme. Este ator, que atravessa o filme como “um Raskolnikov sem crime” (Ferreira, 2010, s.p) e cujo (real) defeito físico no andar valeu como virtude, correspondia ao que o cineasta procurava: “uma

8. O apoio da autarquia correspondeu a “200 mil euros, ao qual se junta o financiamento do ICA [Instituto do Cinema e do Audiovisual] e da RTP. O orçamento da produção da Ar de Filmes [produtora do filme] ronda 1,5 milhões de euros” (Correio da Manhã, 2010).

pessoa desassossegada, que pudesse interiorizar o texto e trazê-lo às costas como um fardo e soltá-lo nos momentos certos e precisos” (Neves, 2010, s.p).

Razões de um cineasta como empreendedor

A poucos dias de o *Filme do desassossego* estrear, João Botelho explicitou, em variadas entrevistas, seus objetivos com o novo filme e o plano especial de distribuição e exibição que tinha traçado. Tratava-se de conseguir que fosse visto pelo maior número possível de pessoas, percorrendo todo o país e ocupando seus cineteatros, como nos tempos do cinema ambulante. O plano foi delineado com a colaboração da produtora, que em conjunto com o realizador adquiriu um projetor digital, levando-o de sala em sala, utilizando sempre a mesma cópia. Botelho estaria presente em cada sessão, para uma prévia apresentação do filme. A invulgaridade do plano assenta na particular articulação entre arte, comércio e vontade de diferenciação. Comércio, pelo recurso a espaços alternativos, mas acessíveis mediante pagamento da entrada⁹; arte, com a defesa de espaço e de condições para o acesso a atmosferas fílmicas não saturadas ou apenas focadas no entretenimento (Gil, 2005); vontade de diferenciação, pela atitude de “dissidência” representar, na opinião de Botelho, a melhor via de afirmação dos artistas e do seu trabalho em contextos e mercados que limitam, devido a um conjunto de mutações tecnoculturais, a circulação de algumas expressões artísticas.

9. Segundo João Botelho, alguns espaços pagaram ao cineasta e à empresa produtora com a receita da bilheteira, enquanto outros compraram a exibição (Valente, 2010).

Pergunta: Porque é que optou por não estrear o filme no circuito comercial?

Resposta de João Botelho: Esta é uma opção comercial, garanto-lhe. Os circuitos comerciais estão reduzidos a centros comerciais. [...] quem vai ao cinema são crianças entre os oito e dezoito e querem ver entretenimento, com pipocas, telemóveis, galhofas, e medos e sustos. São contos para crianças, conta-se tudo em três minutos. No tempo dos grandes clássicos cada plano tinha dez ideias, agora uma ideia dá para um filme inteiro. Muitos efeitos, muitas imagens, três mil planos, os miúdos hoje só se concentram com o desfilar das imagens; se a pessoa lhe der um plano fixo, são incapazes de ver o vento nas árvores. [...] não têm pensamento abstrato [...]. Este filme vai ter mais espectadores e receitas nos cineteatros do país. E vou ter uma coisa fantástica que já não tenho há muito tempo: pessoas em silêncio a ver e ouvir um filme.

Pergunta: Mas, face a isso, essa opção é uma desistência ou uma resistência?

Resposta de João Botelho: É uma dissidência. Quando se é resistente perde-se sempre [...]. Porque é que hei-de ter 10 mil espectadores se posso ter 40 mil? Se não posso ganhar as maiorias, quero ganhar as minorias (Carvalho, 2010, s.p).

Se o desenho e a montagem da estratégia afirmavam mais um espaço de *direitos* do artista e lhe conferiam o traço alternativo e mesmo substrato para o gesto “dissidente”, já a argumentação complementar de João Botelho mostra a face do que seriam os *deveres* e também o lado mais convencional e integrado da iniciativa. A vontade de que os filmes chegassem ao maior número de pessoas era por ele encarada como uma retribuição dos criadores ao Estado, cujo apoio financeiro representa, para Botelho, a condição de existência do cinema português.

Este posicionamento vai ao encontro do que Eve Chiapello expõe em *Artistes versus managers*, dissecando a progressiva conciliação, desde a década de 1980, de duas esferas tradicionalmente afastadas e conflituosas: mundo da arte e mundo da gestão-empresariado-economia. Artistas e autores encontram-se, segundo a autora, cada vez menos em condições de formular a tradicional crítica artística ao campo da gestão e seus agentes, em grande parte porque os modos como exercem a sua atividade se transformaram no sentido de suprimir os argumentos de denúncia e repúdio dessas áreas, que antes a arte preferia não contatar. Trata-se de argumentos como o isolamento social dos artistas, sua vivência exclusiva de condições econômicas débeis, a capacidade de viver e trabalhar sem administrar e planejar recursos, por mais parcos e instáveis que sejam (Chiapello, 1998). Por seu lado, Pierre Menger, em *Portrait de l'artiste en travailleur*, mostra como a atual situação dos artistas difere da que se registava em outras épocas, ultrapassada já a oposição entre o que seria o idealismo sacrificial do artista e da arte e o materialismo calculista do trabalho e da economia (Menger, 2002). E equipara o artista contemporâneo a um profissional com capacidade para intervir como empresário de si mesmo e também para obviar a incerteza, a indeterminação e a flexibilidade econômica que caracterizam, com mais longevidade, a atividade artística e se têm estendido a outras ocupações e profissões na modernidade pós-industrial.

É nessa mesma linha de defesa da valorização do investimento público nas artes, bastante longínqua da denúncia dos princípios de gestão e rentabilização econômica, que se enquadra a escolha de João Botelho por cineteatros como circuito de distribuição e exibição preferencial para o *Filme do desassossego*. Além da sua especial vocação teatral, muito consonante com o objetivo de o filme pretender exaltar o texto e a oralidade do livro de Pessoa, acrescia a circunstância de essas salas e auditórios permanecerem, na sua maioria, deficitários quanto à programação. Impulsionado pela tutela da cultura desde 1997, o ciclo de investimento material na renovação e na construção de teatros e cineteatros alterou significativamente a paisagem cultural do país e

dos municípios, sem que tivesse sido completado. Com efeito, a recuperação de um património em estado decadente e a edificação de novos cineteatros raramente foram acompanhadas e continuadas por um trabalho incidente na função de programação. Por que não, então – e este foi mais um repto do plano de distribuição e exibição de Botelho –, ajudar a superação dessa lacuna, ocupando-os com uma programação inesperada (exibição de filmes) e reavivando, desse modo, a atenção dos espectadores? Por que não, tendo em conta o propósito de chegar a muitos, aproveitar a lotação dessas salas e auditórios, mesmo que não estivessem, de modo geral, equipadas para mostrar cinema (Simões e Jácome, s.d)?

Importava ainda, para o realizador, uma intenção pedagógica que proporcionaria uma experiência de recepção menos comum aos espectadores. Com a iniciativa que configurou para distribuir e exhibir seu filme, ele pretendia contribuir para recuperar a ida ao cinema como um ritual e um “espaço de reflexão, de emoções”, de onde o espectador retirasse prazer do ato de ver e de atribuir significados (Aaron, 2007). Era preciso, como a passagem anterior apontava, “educar de novo as pessoas a irem ao cinema”. Era preciso, igualmente, um tipo de espaço que conferisse a “dignidade” e o “respeito” requeridos pela obra de Fernando Pessoa. E as salas dos centros comerciais, a seus olhos, não garantiam nem um nem outro (Moço, 2010), por suas condições de frequência e atmosfera terem extremado a atenção distraída do espectador de filmes (Benjamin, [1936] 1992). Foi também com intenções pedagógicas que Botelho participou de diversas sessões destinadas a estudantes de escolas das localidades onde o filme foi exibido, dialogando com eles sobre cinema e a obra de Pessoa.

A escolha de teatros para proporcionar um enquadramento diferente aos espectadores do filme é uma opção que encontra particular sentido e conveniência no esquema delineado por João Botelho. Como afirma Dennis Kennedy, na história do teatro ocidental houve restrição das ocasiões para as audiências se expressarem, estabelecendo-se a norma de ficar sentado e em silêncio, até ao aplauso. Mesmo sendo permitido abandonar a sala, não aplaudir no final ou até assobiar, os padrões da conduta dos espectadores em teatros regulam-se pelas origens burguesas do comportamento do público contemporâneo (Kennedy, 2009). Dessas origens, faz parte a preparação antecipada do espectador, o cuidar prévio da sua aparência. “Vestiam-se e arranjavam-se como se fossem para um espetáculo de teatro”, observou Botelho, a propósito dos espectadores que encontrou em algumas sessões nas cidades que percorreu (Simões e Jácome, s.d).

10. Seguiu-se, em junho de 2011, a distribuição do filme em DVD juntamente com o jornal *Correio da Manhã*.

Entre 29 de setembro de 2010 e maio de 2011¹⁰, o *Filme do desassossego* foi exibido em dezesseis distritos, abrangendo mais de três dezenas de cineteatros e auditórios e alcançando perto de 30 mil espectadores, de acordo com informação da produtora. Em 2010, a afluência conseguida habilitou-o ao quarto lugar entre os dez filmes portugueses mais vistos (ICA, 2011, p. 8). Nas posteriores exibições do filme, em Portugal e em outros países, o modelo praticado na digressão nacional tem sido repetido, com o realizador sempre presente nas sessões, fazendo uma apresentação prévia ou dialogando com o público. Em abril de 2013, em uma das apresentações mais recentes do filme, no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova York, João Botelho esteve acompanhado por Richard Zenith, figura de grande relevo na edição dos textos pessoanos e na sua tradução para inglês.

O traço mais diferenciador da estratégia de distribuição e exibição deste filme encontra-se na conjugação de três fatores: recurso aos cineteatros, abrangência territorial e presença do realizador e, por vezes, de alguns atores em todas as sessões. A escolha de espaços como cineteatros e auditórios municipais para a exibição de filmes, como alguns notaram, já havia sido acionada antes por outros realizadores portugueses a procura de alternativas ao estreitamento da programação de filmes em salas do circuito comercial. Contudo, como observou um distribuidor, a característica distintiva do plano de João Botelho residiu, para além da realização de uma digressão nacional, em ter conferido a cada sessão o caráter de “acontecimento” (Dominques, 2012), por estar em causa um filme acerca de Fernando Pessoa e, especificamente, sobre o *Livro do desassossego*.

O valor simbólico dessa operação de distribuição e exibição cinematográfica foi um aspecto sublinhado e tematizado na recepção do filme pela crítica. O modo de dar a ver o *Filme do desassossego* chamava atenção para a necessidade de repensar as limitações e os rumos do mercado cinematográfico, havendo também quem nele visse um modelo inspirador, ainda que com fragilidades, de novas formas de exibir cinema e captar outros públicos (Dias, s.d). Quanto ao aspecto artístico do filme, salientou-se, entre outras perspectivas, o fato de Botelho ter investido na “ambição máxima da palavra e da música” (Ferreira, 2010, s.p); a celebração da “cruza original de ser uma imagem e ser um som, essas coisas de que se faz o cinematógrafo” (Lopes, 2010, s.p); e a “vontade de romper com o *status quo* em que se despenhou a maior parte da nossa cinematografia dos últimos anos” (Ramos, 2010, p. 21). Tal como na trajetória do *Livro do desassossego*, também o filme tinha enfrentado a ideia de impossibilidade, encontrando forma e sentidos para uma aparente soma de desconexões.

Considerações finais

Ao abordar a estratégia de distribuição e exibição do *Filme do desassossego*, João Botelho comparou-se a uma figura em vias de extinção: o projecionista ambulante (Valente, 2010). Por conta e transporte próprio, acompanhado de máquinas e películas, essa figura atravessava cidades, vilas e aldeias, onde proporcionava uma experiência possível apenas em grandes centros urbanos: ir ao cinema. Já Botelho, cineasta e não projecionista, transportou uma cópia digital e um projetor compatível, reconstituindo a experiência de ver filmes em cineteatros.

Em outras regiões observa-se também o mesmo desígnio de levar o cinema mais longe, até pontos mais ou menos distantes, urbanos ou rurais. Um engenho denominado Screen Machine proporciona, desde 1998, a comunidades rurais e isoladas das Terras Altas, na Escócia, a experiência de ver filmes em um espaço equiparado à sala de cinema. Em forma de veículo automóvel de cargas, tecnologicamente sofisticado¹¹, a sala móvel foi muito focada em 2009, quando a atriz Tilda Swinton e o crítico e cineasta Mark Cousins dele fizeram peça central do festival “Pilgrimage”. Conceberam-no para mostrar filmes importantes e inacessíveis em outros suportes, em lugares igualmente invulgares, resultando o evento em mais um episódio de “cinema de guerrilha” (Carrell, 2009, s.p) praticado por esse duo.

O que têm em comum as iniciativas de João Botelho e do duo Tilda Swinton e Mark Cousins, afora suas singularidades? Em ambas se reconhece, para além do impulso celebratório da arte cinematográfica, a mesma nostalgia de rituais dedicados a mostrar e ver cinema, que são reavivados, nos dois casos, por via de tecnologia atualizada. As duas experiências evidenciam ainda a opção pela deslocação do contexto tradicional de apresentação da obra de arte como condição da sua maior visibilidade e circulação, ultrapassando o confinamento do mercado. A sala de cinema, esmagadoramente solicitada e ocupada por produções *blockbusters*, foi substituída por salas de outros espetáculos, incluindo espaços móveis e ambulantes. Lançados em *tournee*, os filmes surgem, em cada um desses projetos, menos sedentários, abandonando a sala tradicional de exibição e também os domicílios, onde muito raramente chegam obras desse tipo. O desvio do padrão, que tanto o plano de Botelho como o festival de Swinton e Cousins encarnam, aproxima-os até mesmo da categoria cultural designada *indie*, conotada com o arrojo e a imprevisibilidade do gesto artístico e a subversão das regras de produção e difusão cultural homogeneizadas (Newman, 2009).

A atenção de Michael Z. Newman para o que ele considera a “equação moral implícita” na categoria *indie* (arte autêntica *versus* arte comercial e desvirtuada) – e

11. O projeto, criado em 1998, tem finalidades de divulgação cultural e artística. Foi concretizado com o apoio de verbas provenientes do jogo. Sua lotação é de oitenta lugares.

para a ambivalência que essa dualidade, em seu entender, pode gerar – conduz a outra observação. Retome-se, então, a mobilizadora aspiração de João Botelho de conseguir obter, a par de elevada qualidade estética, o número possível de espectadores para o *Filme do desassossego*. Tal ambição revela não só um traço típico dos criadores – ter necessidade de atenção – como também uma *nuance* na antinomia arte (autenticidade)/indústria (desvirtuação), uma vez que é do segundo termo (indústria) que mais se espera a preocupação com a quantidade. E, nesse caso, a arte não se escudou exclusivamente na questão da qualidade. Se Botelho se atribuiu o lugar do “dissidente”, ele não deixou, ao mesmo tempo, de reivindicar o critério quantitativo, também como forma de retribuir o investimento público, conforme sublinhou. Daí que da visita e análise dessa modalidade de distribuição e exibição resulte, também, a necessidade de repensar dicotomias que atravessam o campo da produção, do consumo e da recepção de arte e cultura, como a que opõe arte comercial e arte não comercial. Trata-se de um contraponto que envolve, como a história da arte e a lógica de industrialização da cultura demonstram, alguma instabilidade dos termos que o compõem. Sem pretender afirmar a redutibilidade de um termo ao outro, existem probabilidades de aproximação e complementaridade, como no exemplo fornecido por Newman a respeito da aquisição, em 1993, da Miramax, empresa líder na distribuição de filmes ditos independentes, pela Walt Disney, denotando a rentabilização da marca “independente”, da qual os filmes Miramax se beneficiaram durante algum tempo.

Se a vontade de ultrapassar condições não acolhedoras do mercado surge no itinerário de distribuição e exibição do *Filme do desassossego* como fator impulsionador de sua invenção, tal não seria concretizável sem uma articulação negociada e eficaz entre produtor e cineasta. Na figura de Botelho fundiram-se, aliás, diferentes papéis – autor, distribuidor, intermediário cultural, empresário, empreendedor –, o que sinaliza um claro desígnio de alcançar mais autonomia. Tal concentração de papéis, e o objetivo que isso denota, é legível, como se viu, sobretudo à luz das malsucedidas experiências anteriores de João Botelho, reveladoras de constrangimentos na parceria com produtores e também na negociação com as salas de cinema. Essas limitações resultaram em insucessos particularmente difíceis para qualquer autor: ter de retirar seu nome de um projeto em que, por sobreposição de intervenção alheia, não mais se vê; ou atingir um número de espectadores, nas salas de cinema, muito aquém do esperado, ou seja, não conseguir a desejada atenção para a sua obra. Mas a mencionada agregação de papéis em um único indivíduo – o cineasta – é visível ainda no atual contexto de crescente aproximação e conciliação entre os mundos da arte e da economia e gestão. Nesse caso, tal aproximação concretizou-se tam-

bém pela integração do empreendedor na figura do cineasta, que arquitetou a promoção e a divulgação de seu trabalho de acordo com o que intuiu serem necessidades e expectativas de consumo e recepção de filmes em um mercado aberto ao “diferente” e “raro”.

A estratégia de exibição do *Filme do desassossego* mostra ainda como, em um projeto filmico em que um dos objetivos principais era dar primazia ao texto e à palavra, as salas de teatro se revelaram, dentro de um leque de possíveis espaços alternativos, contextos adequados ao filme. Nessa medida, importa sublinhar como a utilização desse tipo de espaço se afigurou consistente na apresentação do filme. Isto tendo ainda presente que um dos objetivos de João Botelho era proporcionar aos espectadores os prazeres de ver cinema, que, em sua opinião, as formas predominantes contemporâneas de exibição relegam, cada vez mais, para o plano da memória.

Por fim, o cenário desse plano de distribuição e exibição foi um conjunto de cidades portuguesas cujos processos de urbanidade e modernidade têm sido vivenciados em diferentes ritmos (Lopes, 1998; Conde, 2000; Silva e Santos, 2010; Santos, 2012). Que a comum existência de cineteatros e auditórios municipais, construídos ou renovados nos últimos quinze anos, tenha sido aproveitada para desestabilizar outro sinal dessa modernidade – a progressiva incorporação da cultura de massas no cotidiano desses lugares – não deixa de ser um fato a assinalar na paisagem cultural em Portugal.

Referências Bibliográficas

- AARON, Michele. (2007), *Spectatorship: the power of looking on*. Londres, Wallflower Press.
- ABERCROMBIE, Nicholas & LONGHURST, Brian. (1988), *Audiences: a sociological theory or performance and imagination*. Londres, Sage.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. ([1947] 1985), *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- ADORNO, Theodor W. ([1941] 1986), “Sobre música popular”. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor Adorno: sociologia*. São Paulo, Ática.
- AGÊNCIA LUSA. (2008), “Congresso/Pessoa: João Botelho vai fazer filme baseado no ‘Livro do Desassossego’ em 2009”. Disponível em noticias.sapo.pt/lusa/artigo/bdb057d61deb992bc8e249.html, consultado em 30/9/2013.
- ALONSO, Luis Enrique. (2005), *La era del consumo*. Madri, Siglo.
- BECKER, Howard S. (1982), *Art worlds*. Nova York/Berkeley, CA, University of California Press.
- BENJAMIN, Walter. ([1936] 1992), *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio D’Água

- BOURDIEU, Pierre. (1979), *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- CABRAL, Manuel Villaverde. (2013), “Nós precisamos da fachada dos cinemas”. *Público*, 12 jan.
- CARRELL, Severin. (2009) “Box office draw: Highland film fans feel pulling power of Tilda Swinton”. *The Guardian*, 2 ago. Disponível em www.theguardian.com/film/2009/aug/02/tilda-swinton-mobile-cinema, consultado em 12/11/2013.
- CARVALHO, Ana Margarida. (2010), “O cinema é uma arte com pecado”. *Visão*, 30 set.
- CASTRO, Sofia Canelas. (2010), “Este filme é um ajuste de contas com Pessoa”. *Correio da Manhã*, 30 set.
- CHIAPELLO, Eve. (1998), *Artistes versus managers: le management culturel face à la critique artiste*. Paris, Métailié.
- CHISHOLM, Brad. (1992), “Film and Photo League exhibition strategies”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 37: 110-114.
- CONDE, Idalina. (2000), “A nossa múltipla condição”. In: VENTURA, Maria da Graça Mateus (org.), *A definição dos espaços sociais, culturais e políticos do mundo ibero-atlântico (de finais do séc. XVIII até hoje)*. Lisboa, Colibri, pp. 95-110.
- CORREIO DA MANHÃ. (2010), “Pessoa visto por Botelho”. *Correio da Manhã*, 30 set. Disponível em www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/pessoa-visto-por-botelho.html, consultado em 10/9/2015.
- CRANE, Diane (1992), *Foundations of popular culture*. Vol. 1: *The production of culture: media and the urban arts*. Newbury Park/Londres/Nova Déli, Sage.
- CRUZ, Maria Teresa. (1998), “Media art ou mediocracia”. *Cyber 98: a criação na era digital* [catálogo de exposição]. Lisboa, Centro Cultural de Belém, pp.11-16.
- DIAS, Vanessa Sousa. (s.d.), “Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo”. Disponível em biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf, consultado em 11/11/2013.
- DOANE, Mary Ann. (1980), “The voice in the cinema: the articulation of body and space”. *Yale French Studies*, 60: 33-50.
- DOMINGUES, Miguel. (2012), “Conversa com Pedro Borges: ‘isto parece tudo arte e cultura mas não é: é só comércio’”. *A Pala de Walsh*, 21 nov. Disponível em www.apaladewalsh.com/2012/11/21/conversa-com-pedro-borges-isto-parece-tudo-arte-e-cultura-mas-nao-e-e-so-comercio, consultado em 31/8/2013.
- EIRAS, Pedro. (2008), “Fragmentação”. In: MARTINS, Fernando Cabral (org.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. Lisboa, Caminho.
- EXPRESSO. (2007), “‘Corrupção’: Divergências com Botelho eram esperadas, afirma produtor”, 23 out. Disponível em expresso.sapo.pt/feeds/lusa/lusadesporto/cinema-corrupcao--divergencias-com-botelho-eram-esperadas-afirma-produtor=f148445, consultado em 6/10/2013.

- FEATHERSTONE, Mike. (1997), "Culturas globais e culturas locais". In: FORTUNA, Carlos (org.), *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras, Celta, pp. 83-103.
- FERREIRA, António Mega. (2010), "Um filme para Pessoa". *Diário de Notícias*, 10 out.
- FRAGA, Pietra. (2006), "Neville D'Almeida: da liberdade à estética do deslimite". Disponível em www.artecapital.net/entrevista-155-neville-d-almeida, consultado em 14/10/2013.
- GIL, Inês. (2005), *A atmosfera no cinema: o caso de A sombra do caçador de Charles Laughton. Entre Onirismo e Realismo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- GRISWOLD, Wendy. (1987), "A methodological framework for the sociology of culture". *Sociological Methodology*, 17: 1-35.
- HEINICH, Nathalie. (2000), *Être écrivain: création et identité*. Paris, La Découverte.
- ICA. (2009), "Relatório de Actividades 2009". Disponível em www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=409, consultado em 30/9/2013.
- _____. (2011), "Relatório de Actividades 2011". Disponível em www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2529.pdf, consultado em 7/10/2013.
- _____. (2012), "Anuário Estatístico & Cinema Portugal". Disponível em www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2504.pdf, consultado em 12/11/2013.
- KENNEDY, Dennis. (2009), *The spectator and the spectacle: audiences in modernity and postmodernity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LASH, Scott & LURY, Celia. (2007), *Global culture industry*. Cambridge, Polity Press.
- LEE, Benjamin & LIPUMA, Edward. (2002), "Cultures of circulation: the imaginations of modernity". *Public Culture*, 14 (1): 191-213.
- LEMIÈRE, Jacques. (2006), "'Um centro na margem': o caso do cinema português". *Análise Social*, Lisboa, 180 (41): 731-765.
- LOPES, João. (2010), Texto integrante do Programa do CCB *de Filme do desassossego*. Lisboa, Ar de Filmes.
- _____. (2013), "A morte lenta da cinefilia". *Diário de Notícias*, 29 set.
- LOPES, João Teixeira. (1998), *A cidade e a cultura: um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Tese de doutorado. Porto, Universidade do Porto.
- LOURENÇO, Eduardo. (2008), *Fernando Pessoa: rei da nossa Baviera*. Lisboa, Gradiva.
- MARTINS, Hermínio & GARCIA, José Luís (2013), "Web". In: CARDOSO, José Luís; MAGALHÃES, Pedro & PAIS, José Machado (orgs.), *Portugal de A a Z: temas em aberto*. Paço de Arcos, Impresa Publishing/Expresso, pp. 285-293.
- MARCUSE, Herbert. (1964), *One-dimensional man: studies in the ideology of advanced industrial society*. Boston, Beacon Press.
- MARTINS, Maria João. (2010), "Ópio na alma". *Jornal de Letras e Artes*, 22 set., pp. 22-25.
- MATTA, João Paulo Rodrigues & SOUZA, Elisabete Regina Loiola da Cruz (2009),

- “*Cidade de Deus e Janela da alma: um estudo sobre a cadeia produtiva do cinema brasileiro*”. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, 1 (49): 27-37.
- MENGER, Pierre-Michel. (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*. Paris, Seuil.
- MOÇO, João. (2010), “É preciso educar de novo as pessoas a irem ao cinema”. *Diário de Notícias*, 4 set.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. (2001), “Uma margem no centro: a arte e o pode do ‘novo cinema’”. In: TORGAL, Luís Reis (org.). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates, pp. 306-338.
- NEVES, António Loja. (2010), “Ah! Mas os atores moldam-nos imenso!”. *Expresso*, 9 out.
- NEWMAN, Michael Z. (2009), “Indie culture: in pursuit of the authentic autonomous alternative”. *Cinema Journal*, 3 (48): 16-34.
- OBSERVATÓRIO EUROPEU DO AUDIOVISUAL. (2013), “Cinema admissions in Europe down overall, but some countries make big strides”. Disponível em www.obs.coe.int/en/-/cinema-admissions-in-europe-down-overall-but-some-countries-make-big-strides;jsessionid=A1CB4FEFC2C42B1C2C849D19D539F8FF, consultado em 22/11/2013.
- OBERCOM. (2011), *Cinema: para além do mercado. Contributos para novos modos de análise e reflexão*. Lisboa, Obercom.
- PAIS, José Machado (2013), “Kitsch”. In: CARDOSO, José Luís; MAGALHÃES, Pedro & PAIS, José Machado (orgs.), *Portugal de A a Z: temas em aberto*. Paço de Arcos, Impresa Publishing/Expresso, pp. 130-138.
- PESSOA, Fernando. (1982), *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Ed. Jacinto Prado Coelho. Lisboa, Ática.
- _____. (2008), *Livro do desassossego*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa, Relógio d'Água.
- _____. (2010), *Livro do desasocego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. ([1998] 2012), *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Ed. Richard Zenith. Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____. (2013), *Livro do desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro, Tinta da China.
- PETERSON, Richard A. & ANAND, N. (2004), “The production of culture perspective”. *Annual Review of Sociology*, 30: 311-334.
- PIZARRO, Jerónimo (org.). (2009), *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Alfragide, Texto.
- _____. (2013), “Prefácio”. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro, Tinta da China.
- PORTELA, Manuel. (2013), “‘Nenhum problema tem solução’: um arquivo digital do *Livro do desassossego*”. *MATLIT: Revista do Programa de Doutoramento em Materiali-*

- dades da Literatura*, 1 (2): 9-33. Disponível em iduc.uc.pt/index.php/matlit/article/view/1618, consultado em 19/9/2013.
- RAMOS, Jorge Leitão. (2010), “Catedral de névoa”. *Expresso/Actual*, 2 out., p. 21.
- REZENDE, Marcelo. (1995), “Falso movimento”. *Folha de S.Paulo*, 19 nov.
- ROCHEFORT, Robert. (1996), *La société des consommateurs*. Paris, Odile Jacob.
- SANTORO, Marco. (2008), “Culture as (and after) production”. *Cultural Sociology*, 1 (2): 7-31.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. (2012), *Sociologia da cultura: perfil de uma carreira*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- SHILS, Edward. (1992), *Centro e periferia*. Lisboa, Difel.
- SILVA, Augusto Santos & SANTOS, Helena. (2010), “A transformação cultural de cidades médias, segundo os seus agentes culturais”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 62: 11-34.
- SIMMEL, Georg. ([1903] 2005), “As grandes cidades e a vida do espírito”. *Mana*, 2 (11): 577-591.
- SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge. (s.d), “Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo”. Disponível em: biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf, consultado em 30/11/2013.
- STEINER, Georg. (2001), “A man of many parts”. *The Observer*, 3 jun.
- SZYMBORSKA, Wislawa. (1996), “The poet and the world”. Disponível em www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1996/szymborska-lecture.html, consultado em 20/11/2013.
- VALENTE, Francisco. (2010), “O desassossego de João Botelho”. *Público*, 24 set.
- VEBLEN, Thorstein. ([1899] 1994), *The theory of leisure class*. Nova York, Penguin Books.
- VISÃO. (2009), “A ‘Corte do norte’ salvou-me a vida”, 12 mar. Disponível em visao.sapo.pt/cinema-a-corte-do-norte-salvou-me-a-vida-joao-botelho=f499307, consultado em 18/9/2013.
- WAIZBORT, Leopoldo. (2000), *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo, Editora 34.
- WEIL, Pascale. (1994), *A quoi révent les années 90: les nouveaux imaginaires. Consommation et communication*. Paris, Seuil.
- ZALLO, Ramón Elguézabal. (2011), *Estructuras de la comunicación y de la cultura: políticas para la era digital*. Barcelona, Gedisa.

Resumo

O Livro do desassossego, de Fernando Pessoa, no cinema: a distribuição e exibição do filme de João Botelho

O objetivo desse artigo é analisar o plano de distribuição e exibição do *Filme do desassossego*, do cineasta português João Botelho, com base no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa. A iniciativa configurou um sistema incomum de difusão cinematográfica, por assentar-se na

exibição do filme em cineteatros e auditórios municipais em uma itinerância nacional por Portugal e pela diversidade de papéis que o realizador assumiu em um projeto concertado com a produtora da obra. A abordagem pretende contribuir para aprofundar o conhecimento dos processos e das dinâmicas de circulação da arte em moldes não estandardizados. O texto evidencia o caráter de interdependência no trabalho cinematográfico e, logo, a menor capacidade de controle por parte dos cineastas na gestão de diversos recursos de produção e difusão. Ilustra ainda os efeitos de uma conjugação particular entre arte e comércio, que surgiu da vontade de arriscar e fazer um gesto dissidente. Sendo empresário do seu próprio trabalho, João Botelho procurou firmar sua obra com mais autonomia e chamar atenção para o filme no sentido de estar proporcionando uma experiência singular. Palavras-chave: Fernando Pessoa; Arte; Cinema; Circuitos de distribuição e exibição; Consumo e recepção.

Abstract

The Book of disquiet (Livro do desassossego) at the movies: distribution and exhibition of the film of João Botelho

This article seeks to analyse the strategy for distributing and exhibiting the *Film of disquiet (Filme do desassossego)*, by the Portuguese film-maker João Botelho, based on Fernando Pessoa's *Book of disquiet (Livro do desassossego)*. This strategy involved an unusual way of disseminating the film, because it was shown in theatres and municipal auditoriums in a national tour throughout Portugal, and on account of the diverse roles taken on by the director, based on a plan agreed with the film's producers. This paper's approach seeks to contribute to a understanding of the processes and dynamics of dissemination of art outside standard parameters. The article reveals the greater degree of interdependence in film work, and hence the fact that the directors are less able to control and manage the various resources involving production and dissemination. It also shows the effects of a particular combination of art and commerce, which emerged out of a desire to take risks and make a gesture of dissent. Taking on the role of impresario for his own work, João Botelho sought to give his work a more independent signature, and thereby attract greater attention to the film, as well as to publicize and promote the experience of watching it as something rare and unusual. [The author thanks the financial support of the project FCT PEST-OE/SADG/LA0013/2013 by which the original abstract has been translated. Text produced in the framework of works supported by postdoctoral FCT grant, reference SFRH/BPD/81417/2011.]

Keywords: Fernando Pessoa; Art; Film; Circuits of distribution and exhibition; Consumption and reception.

Texto enviado em 22/1/2014 e
aprovado em 24/3/2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-20702015212>.

Teresa Duarte Martinho é pesquisadora de pós-doutoramento no Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade de Lisboa (UL), Portugal. E-mail: teresa.duartermartinho@ics.ul.pt.